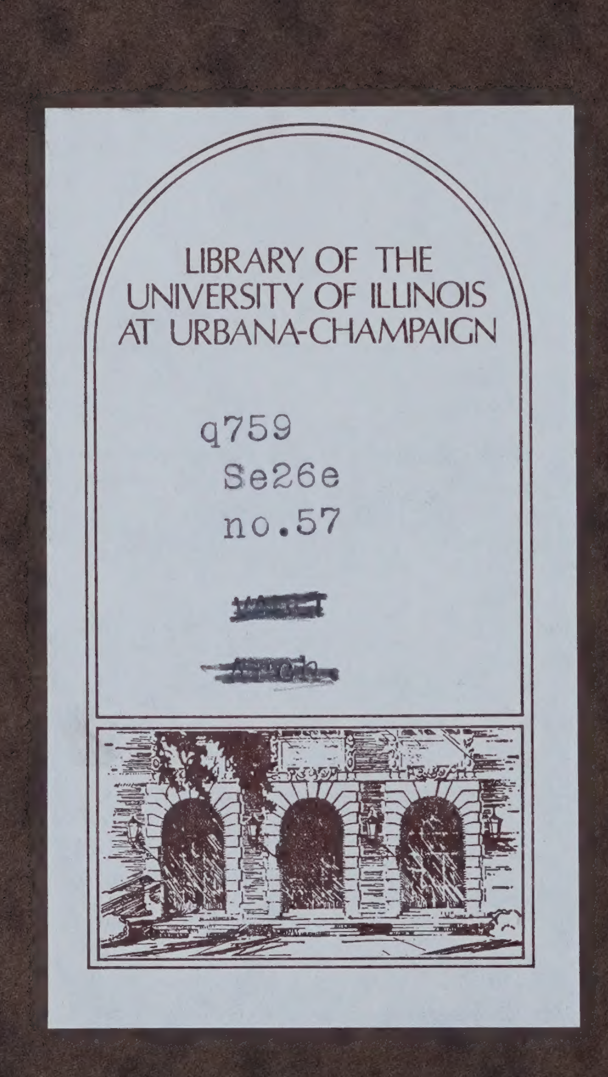
Carpaccio



E. A. Seemanns Künstlermappen

57



Vittore Carpaccio

Acht farbige Wiedergaben seiner Gemälde

Mit einer Einführung von Hans Vollmer



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Verzeichnis der farbigen Tafeln

Unter den gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts, kurz bevor das glänzende Doppelgestirn Tizian-Giorgione am Kunsthimmel der Lagunenstadt aufging, in Venedig schaffenden Malern war, wenn man von den Mitgliedern der beiden Künstlerdynastien der Bellini und Vivarini absieht, Vittore Carpaccio die bedeutendste Begabung. Der alte Florentiner Künstlerbiograph Giorgio Vasari bezeichnet ihn als einen „sehr fleißigen und geschickten Meister", widmet ihm im übrigen aber nur wenige Zeilen. Weder sein Geburts- noch Todesjahr sind bekannt. Ersteres setzt man um 1455/56 — die datierten Werke beginnen mit dem Jahre 1490 —, letzteres läßt sich dadurch einigermaßen festlegen, daß noch im November 1523 ein Zahlungsvermerk für ein Altarbild, das Vittore gemalt hatte, in das Kassenbuch des Patriarchiats sich eingetragen findet, und andererseits im Juni 1526 sein Sohn Pietro, der ebenfalls Maler war, als „Sohn des verstorbenen Vittore" bezeichnet wird; mithin muß das Sterbedatum Carpaccios zwischen dem November 1523 und dem Juni 1526 liegen; leider geben die Quellen auch nicht an, in welchem Alter er verstorben ist. Er war der Sohn eines Kürschners, und ist jedenfalls in Venedig geboren, nicht in Istrien, wie man früher annahm. Am 21. September 1472 wird er von seinem Oheim Ilario zum Miterben eingesetzt; das ist das erste feststehende Datum aus seinem noch fast völlig in Dunkel gehüllten Leben. Die nächste Nachricht stammt dann erst von 1486; am 8. Oktober dieses Jahres überbringt Vittore im Auftrage seines Vaters den Mietzins für eine Wohnung oder Werkstatt zur Kasse der Prokuratien. In dem vom September 1490 datierten Bilde jenes für die Scuola di S. Orsola gemalten, jetzt in der venezianischen Akademie befindlichen Zyklus mit Szenen aus der Ursula-Legende tritt Carpaccio dann, scheinbar unvermittelt, mit einem Mal als reifer Meister vor uns hin. Selbstverständlich muß er bereits damals ein anerkannter Maler in Venedig gewesen sein, als man ihm einen Auftrag von solchem Umfang und Bedeutung anvertraute. Wenn man nun nach inschriftlich gesicherten Arbeiten Vittores Umschau hält, die vor 1490 entstanden sein müssen, so bleibt als einziges, durch die echte Signatur: „Victoris Carpatio Veneti Opus" beglaubigtes Bild die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Abb. Tafel 1). Dieses ganz allerliebste Bildchen zeigt uns in seiner genreartig-intimen Auffassung Carpaccio von einer höchst liebenswürdigen Seite. Seiner allgemeinen Anordnung nach ordnet es sich in den Zusammenhang der venezianischen Madonnendarstellungen der 1480er Jahre, in denen man sich das Bild entstanden zu denken hat, ohne Schwierigkeiten ein. Typisch oberitalienisch, speziell venezianisch ist das völlig modisch kostümierte Christuskind, hier sogar mit Sandalen und mit rotem Käppchen auf dem blonden Lockenköpfchen ausgestattet, das des obligaten Heiligenscheines entbehrt, was allerdings auch für Venedig eine ikonographische Ausnahme bedeutet. Selbst Halskettchen und Armband fehlen nicht; das vornehme Bübchen sitzt auf einem Kissen auf der Marmorbrüstung des offenen Fensters, das den Blick auf eine hügelige Vorfrühlingslandschaft frei gibt, und blättert in einem illuminierten Gebetbüchlein. Die Madonna vor ihm in traditioneller anbetender Haltung, mit Schleier und weißem, bis über die Schultern herabwallendem Kopftuch, auch sie ohne Heiligenschein; ein olivgrüner Vorhang dient der mädchenhaft zarten Erscheinung als wirksame farbige Folie. Dazwischen erscheint — ebenfalls bekleidet — der Johannesknabe mit dem Kreuzstab in der Linken, mit der anderen auf das göttliche Kind als den Bringer des Heils weisend; in seinem derben, fast bäuerlichen Typus unterscheidet er sich sehr wesentlich von dem edel geformten Köpfchen des Christuskindes. Der interessante Gegensatz zwischen dem Geöffneten und dem Geschlossenen in der Bildung des Hintergrundes ist bekanntlich eine speziell venezianische Eigentümlichkeit, die von Giovanni Bellini und später besonders von Tizian in meisterhafter Weise zur Belebung der Bildfolie ausgenutzt worden ist. Bemerkenswert ist, daß sich Carpaccio in diesem frühen Hausandachtsbilde ebenso fern hält von der Art des Giovanni Bellini wie von der des Alvise Vivarini, der beiden beherrschenden Künstlererscheinungen in Venedig während der Jahre, in die der Beginn von Vittores Tätigkeit fällt.

Die Anlehnung an Gentile Bellini, den wenig älteren Bruder des Giovanni, auf Grund derer man, und gewiß mit Recht, ein Schülerverhältnis Carpaccios zu Gentile angenommen hat, wird erst ersichtlich in Vittores, wohl 1490—98 ausgeführtem Meisterstück, den neun großen Leinwandbildern zur Legende der heil. Ursula, die ursprünglich die Scuola dieser Heiligen dicht bei S. Giovanni e Paolo zierten, nach deren späterer Aufhebung sie in die Akademiegalerie gelangten. Carpaccio hat

diesen Zyklus nicht, wie man zunächst annehmen möchte, im Anschluß an die Zeitfolge der Erzählungen gemalt; es entstand vielmehr als erstes Bild (1490) die Ankunft Ursulas in Köln; als zweites (1491) ihre Verherrlichung nach dem Tode; das Datum 1495 tragen die köstliche Traumdarstellung (Abb. Tafel 5) und die Begegnung mit dem englischen Prinzen Hereo.

Man muß wenigstens ihren Grundzügen nach die Legende kennen, um das Inhaltliche dieses Zyklus zu verstehen; es sei darum die Erzählung hier kurz skizziert. Ursula war die Tochter des christlichen Königs Maurus von der Bretagne; der Ruf ihrer Schönheit und ihrer geistigen Gaben drang, wie in alle Welt, so auch nach England, dessen noch heidnischer, mächtiger König beschloß, seinen Sohn Hereo mit der Prinzessin zu vermählen. Eine Gesandtschaft wurde also mit einem Schreiben zu Maurus abgeschickt, und von diesem in feierlicher Audienz empfangen (Bild 1). Der Antrag versetzte Maurus in große Bestürzung. Denn einmal konnte er seine Tochter nicht einem heidnischen Prinzen zur Gattin geben, worein Ursula selbst niemals gewilligt haben würde, und andererseits mußte er fürchten, durch eine Absage den Zorn des mächtigen und grausamen heidnischen Potentaten heraufzubeschwören. Er beriet sich mit seiner klugen Tochter, und diese macht folgenden Vorschlag: der Prinz möge ihr zehn Jungfrauen senden und jeder von ihnen sowie ihr selbst je 1000 Jungfrauen als Begleiterinnen mitgeben; mit diesen 11000 Jungfrauen wolle sie sich für drei Jahre auf die Pilgerfahrt nach Rom begeben, um den päpstlichen Segen zu empfangen. Während dessen solle sich ihr Verlobter nach empfangener Taufe in den Wahrheiten der christlichen Religion unterrichten. Nach dieser Probezeit sei sie bereit, die Seine zu werden. Mit diesem Bescheid nehmen die Gesandten von König Maurus Abschied (Bild 2). Nach England zurückgekehrt, erstatten sie ihrem König Bericht (Bild 3). Der Prinz geht tatsächlich auf die Bedingungen ein, läßt sich taufen und sendet die befohlenen 11000 Jungfrauen zu König Maurus, entschließt sich sogar selbst, die Wallfahrt nach Rom mitzumachen. Er nimmt Abschied von seinem Vater (Bild 4, linke Hälfte), begibt sich zu König Maurus, empfängt mit seiner Verlobten den väterlichen Segen und besteigt mit Ursula das Fahrzeug, das ihn nach Rom führen soll (Bild 4, rechte Hälfte). Ein günstiger Wind bringt ihre Schiffe schnell bis Köln, wo Ursula ein Engel im Traum erscheint und ihr verkündet, daß es ihr beschieden sei, auf der Heimfahrt von Rom in Köln die Krone des Martyriums zu erringen (Bild 5). In Rom wird ihnen feierlicher Empfang des Papstes Cyriakus zuteil, der ihnen mit großer Prozession vor den Toren der Engelsburg entgegenkommt und Ursula und dem Prinzen seinen päpstlichen Segen erteilt (Bild 6). Der Wallfahrtszug erhält in Rom eine bedeutende Verstärkung, vor allem durch den Papst in höchsteigener Person, der sich mit einigen Kardinälen und Erzbischöfen dem heiligen Zuge anschließt. Die in Köln eintreffenden Schiffe werden von einem Trupp von Hunnen erwartet, die Befehl haben, die Heilige mit ihrer Jungfrauenschar zu töten (Bild 7). Wie ihr durch den Engel verkündet, erleidet Ursula mit ihren Genossinnen durch die Pfeile der heidnischen Bogenschützen den Märtyrertod, nachdem sie einen Heiratsantrag des Hunnenfürsten mit Abscheu zurückgewiesen hat (Bild 8, linke Hälfte); mit ihr erdulden das gleiche Schicksal ihr treuer Verlobter und der Papst. Zur feierlichen Aufbahrung wird der Leichnam der Heiligen von Bischöfen hinweggetragen (Bild 8, rechte Hälfte). Der für ihren Glauben in den Tod Gegangenen setzt Gott Vater selbst die Märtyrerkrone aufs Haupt; auch vereint der Himmel sie wieder mit ihren treuen Genossinnen (Bild 9).

Aus dieser prachtvollen Bildreihe, die im großen ganzen in leidlich guter Erhaltung auf uns überkommen ist, bringen unsere Tafeln 2 und 3 Detailabbildungen, die den ganzen Reiz dieser vielfigurigen, zu den interessantesten Zeitbildern gehörigen und mit einer Fülle von lebendigen Genrezügen ausgestatteten Darstellungen erkennen lassen. Beide sind dem Doppelbild entnommen, das auf seiner linken Hälfte den Abschied des englischen Prinzen Hereo von seinem Vater, auf der rechten den Abschied des Paares von König Maurus schildert. Als ein Meister der behaglich breiten Erzählung erweist sich Carpaccio hier, der sein Vorbild, die berühmten, fast zu derselben Stunde entstandenen und heute ebenfalls in der Akademie bewahrten Darstellungen mit dem Wunder der Kreuzesreliquie von der Hand des Gentile Bellini in jeder Hinsicht übertrifft. In der Energie der Charakteristik läßt er Gentile weit hinter sich. Wie echt ist die Bewegung des liebevoll auf den blonden Scheitel des Sohnes herniederblickenden Vaters, des demütig ehrfurchtsvoll niederknienden, das Barett lüftenden Prinzen, wie ausdrucksvoll der reich gekleidete, kettengeschmückte Hofmann hinter der Haupt-

gruppe, der teilnahmsvoll mit schief gelegtem Kopf diesem Abschied, der ein Abschied auf immer werden sollte, mit zusieht! Und auf der Gegenseite: wie innerlich empfunden die liebevolle Geste des alten Maurus, der der Tochter über das aufgelöste, lange, blonde Haar streicht, während die Rechte fest das Handgelenk Ursulas umklammert hält; mit bekümmerter Miene blickt er besorgt der in die Ferne ziehenden Tochter noch einmal in das Auge, während die Mutter sich die Thränen von den Backen wischt, mit dem Blick sich förmlich festsaugend an dem geliebten Kinde. Wie fein differenziert im Ausdruck daneben die stramme, gefaßte Haltung des Schwiegersohnes und vollends die ihre innere Gleichgültigkeit hinter einer streng sachlichen Miene verbergende, kerzengrad steif sich haltende Hofdame neben der Königin, deren sozusagen offizielle Hoftrauer den ausbrechenden Schmerz der Mutter um so wirkungsvoller fühlbar werden läßt. Um die große Kunst der Perspektive, die dieser Bildzyklus offenbart, und die in derartig meisterlicher Beherrschung etwas ganz Erstaunliches für das Venedig der 1490er Jahre bedeutet, zu erkennen, muß man freilich von den Details auf die Gesamtkompositionen zurückgehen. Carpaccio schwelgt hier förmlich in phantastisch reich ausgestalteten Hintergründen, die er aus kühn erdachten Architekturen bildet, aus majestätischen Kuppelbauten und wehrhaften Toranlagen im Charakter der in Venedig heimischen Bauweise, aus weit in die Bildtiefe sich hineinverlaufenden Plätzen, Straßenzügen, Brücken, Hafenkais, die er wieder mit einer Fülle modisch gekleideten Publikums und Genrefiguren aller Art belebt. Gerade das Bild mit der doppelten Abschiedsszene, dem unsere Detailabbildungen entlehnt sind, zeichnet sich durch eine besonders reizvolle, abwechselungsreiche Anordnung der Hintergrundsvedute aus; ein buntes Gedränge des Volkes auf der Freitreppe, über deren Brüstung Teppiche herunterhängen, ein fröhliches, festliches Gewimmel die Uferstraßen entlang, Boote, die anlegen, weiter hinten am Kai vertaute Segler, ein Schiffsdock oder eine Werft, in deren Nähe Negersklaven arbeiten, eine konzertierende Kapelle an der großen Freitreppe, die zum Wasser hinunterführt, das alles lassen sogar unsere Detailausschnitte noch deutlich erkennen. Er baut tiefe Bildbühnen, deren einzelne Pläne sich linearperspektivisch vollkommen einwandfrei hintereinander schichten und weiß durch bildeinwärts führende Baumotive, wie Brücken, Kaimauern, Freitreppen usw. den Blick des Beschauers allmählich in die Tiefe zu lenken, um ihn so den ganzen, auf der Bildfläche verstreuten Reichtum an Motiven aufnehmen zu lassen. Was er an Veduten da hinzaubert, sind nun durchaus nicht etwa getreue Abbilder der venezianischen Wirklichkeit, wie sie etwa Gentile Bellinis Prozessionsbild auf der Piazza zeigt, sondern ganz freie phantastische Umformungen dessen, was er täglich vor Augen hatte. Diese stattlichen Hallen, Loggien, Tortürme und Kuppelkirchen atmen zwar alle venezianischen Baugeist, kommen aber so doch einzig auf seiner Leinwand vor, und die Kölner Stadtsilhouette auf der Martyriumsszene bildet er sorglos im Charakter eines hochragenden lombardischen Bergkastells. Vor allem aber erweist sich Carpaccio in seinem Ursula-Zyklus als ein Meister in der Darstellung des Interieurs. Das erste Bild der Zeitfolge der Erzählung nach, die Audienz der Gesandten bei König Maurus (Abb. Tafel 4), zeigt in seiner durch Pilaster von der mittleren Szene getrennten rechten Abteilung das Innere eines Gemaches, offenbar Ursulas Schlafkabinett; man sieht das Bett mit dem Betthimmel, daneben ein Madonnenbildchen an der Wand; vor dem Lager steht die Königstochter und weist dem sorgenvoll sein Haupt aufstützenden, vor ihr sitzenden Vater einen Ausweg aus der schwierigen Lage, in die der prinzliche Heiratsantrag ihn und sie versetzt hat; auf der untersten der zu dem Gemach hinaufführenden Stufen hockt die alte Dienerin, den Krückstock zwischen den Händen. Das ist ein ganz intimes Genrebild, das unmittelbar an die holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts gemahnen würde, wenn die Geschichte bei Carpaccio nicht in fast lebensgroßem Figurenmaßstabe vorgetragen wäre. Noch viel entschiedener in die Detailschilderung aber beg bt sich Vittore mit dem Bilde, das die Traumerscheinung Ursulas in Köln darstellt (Abb. Tafel 5). Da blicken wir in ein komplett eingerichtetes venezianisches Schlafzimmer des 15. Jahrhunderts, mit allen typischen Einrichtungsgegenständen der Zeit, schön verziertem Baldachin über dem niedrigen Lager, figürlich-plastischem Schmuck über den zierlichen Türsimsen, Wandtäfelung, Fenster mit Blumenschmuck und nach innen schlagenden Läden, Oberlichtfenster mit Butzenscheiben, kassettierter Holzdecke usw., und durch die Tür tritt zugleich mit dem stillen himmlischen Boten eine Flut von Sonnenlicht herein und füllt das trauliche Gemach, in dem die Heilige, von ihrem Hündchen bewacht, den friedlichen Schlummer der reinen Seele schläft.

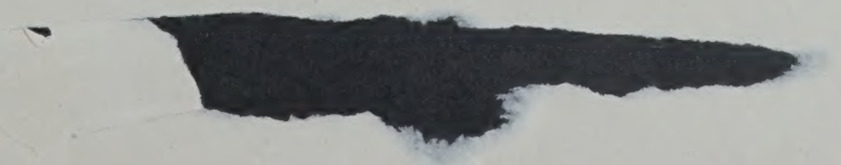
Der vermutlich 1498 vollendete Ursula-Zyklus bleibt als Ganzes Carpaccios beste Leistung, ja allgemein die höchste Leistung der Historienmalerei des venezianischen Quattrocento. Während dieser Arbeit an den Ursula-Bildern fand Carpaccio noch Zeit, anderweitige Aufträge auszuführen. So malte er laut Inschrift 1496 ein Altarbild für Udine, das in die Wiener Galerie gelangt ist; es stellt Christus dar, der vor einem von Engelchen gehaltenen Vorhang auf einem Steinsockel steht und das Blut aus seiner Seitenwunde in einen zu seinen Füßen stehenden Kelch fließen läßt; ihm zu Seiten stehen je zwei bekleidete Engel mit den Marterwerkzeugen, die ihre Hände anbetend zu dem Heiland der Welt erheben. Zu beiden Seiten des Vorhanges Ausblick in eine echt Carpacciеske Landschaft. Auch das bekannte, als reines Genrebild ganz aus dem Rahmen der Zeit herausfallende Bild des Museo Correr in Venedig, das unsere Abbildung auf Tafel 6 darstellt, gehört dieser Frühepoche Carpaccios an. Es stellt zwei vornehm gekleidete, müßige venezianische Kurtisanen dar, die auf einem Balkon sich mit ihren Hunden die Langeweile vertreiben. Im Hintergrund wird ein Page sichtbar, der mit einem Pfau beschäftigt ist; Tauben hocken auf der Brüstung des Geländers und am Boden. Sehr bezeichnend für Carpaccio ist die ganz objektiv kühle Schilderung dieser Szene, die von außerordentlichem gegenständlichen Interesse ist. Der für die Zeit fast zu kühn anmutende Bildausschnitt läßt vermuten, daß es sich bei diesem Bildchen um ein Bruchstück handelt. Die Charakterisierung der weiblichen Psyche — das stumpfsinnige vor sich Hinstarren bei der einen, das gedankenlose Tändeln mit dem ebenso faulen und nutzlosen Haustier bei der anderen — läßt an Schärfe gewiß nichts zu wünschen übrig. Ebenfalls um diese Zeit gegen 1500 entstand das große, heute in der Akademie zu Venedig befindliche Bild „Der Patriarch von Grado, Francesco Quirini, heilt mit der Kreuzesreliquie einen Besessenen", das zu einem Zyklus gehört, den Carpaccio gemeinsam mit Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Mansueti und Benedetto Diana für die Antisala des Albergo (Herberge) der Scuola di San Giovanni Evangelista in Auftrag erhielt. Während Bellini mit drei Bildern, darunter die berühmte Prozessionsszene auf dem Markusplatz, zu diesem Zyklus beisteuerte, kam auf Carpaccios Anteil die Szene der Heilung des vom Dämon Besessenen. Aber seine Komposition kann kaum höheren Wert beanspruchen als den einer bau- und kulturgeschichtlich allerdings außerordentlich fesselnden Schilderung der venezianischen Örtlichkeiten und Trachten gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts. Man blickt auf den von Gondeln belebten Canale grande, auf der Straße und über die alte Rialtobrücke drängt sich die festlich erregte Volksmenge — eine malerische, echt venezianische Vedute, mit den zahllosen, in die Luft ragenden, für Venedig typischen Trichter-Schornsteinen. Die Teufelsbeschwörung selbst ist als etwas ganz Nebensächliches behandelt und geht im Oberstock eines an den Kanal grenzenden Hauses in offener Halle vor sich.

Eine merkwürdige künstlerische Ungleichheit ist überhaupt Carpaccios Werk eigen. Wenige Jahre nach dieser ziemlich mittelmäßigen Leistung, wahrscheinlich kurz nach 1500, beginnt er jenen reizenden Bilderkreis in der Scuola degli Schiavoni, der noch heute an seiner ursprünglichen Stelle zu bewundern ist und der den Meister in seiner ganzen Vielseitigkeit zeigt. Es handelt sich um neun, friesartig in die obere Wand eingelassene kleine Leinwandbilder, von denen zwei die Jahreszahl 1502 tragen; 1507 oder 1508 war der Zyklus vollendet, der zu Vittores anziehendsten Arbeiten gehört. Seinen Inhalt bilden Darstellungen aus dem Neuen Testament (Berufung des Matthäus, Christus in Gethsemane) und aus den Legenden der Heiligen Hieronymus (Begegnung mit dem Löwen, der Heilige im Studio, Leichenfeier), Georg (Drachenkampf, Triumph, Taufe des Königspaares) und Trifonius (Tötung des Basilisken). Das köstlichste Bild der Reihe ist wohl die Darstellung des hl. Hieronymus in seiner Zelle vor dem Schreibpult (Abb. Titelbild); hier hat Carpaccio mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit der intimen Detailbeobachtung ein Interieur geschaffen, das man mit vollem Recht dem berühmten Kupferstich Dürers von 1514, St. Hieronymus im Gehäuse, an die Seite gestellt hat. Freilich ist die Raumempfindung des Italieners eine andere als die des Nürnberger Kläublers. Aber der behagliche Charakter dieses lichtdurchfluteten Studio hat etwas ebenso intim Geschlossenes in seiner Wirkung wie die dickwandige, bescheidenere nordische Zelle des Heiligen. Möglich, daß Dürers Auge, als er 1505 in Venedig weilte, das vielleicht damals gerade vollendete Bild Carpaccios gesehen hat; er müßte seine helle Freude an diesem Zimmerstilleben gehabt haben. Wir haben in der Darstellung von Ursulas Traum Vittore bereits als einen Meister der Interieur-

schilderung kennen gelernt. Hier handelt es sich um ein Gelehrten-Studio; mit frischer, naiver Erzählerlust berichtet der Maler von all den hundert Kleinigkeiten des Raumes und seines Inventars, die das Auge des Beschauers Stück für Stück abzulesen nicht müde wird. Daß die Einheitlichkeit der Gesamtwirkung unter dieser Detailschilderung nicht gelitten hat, hier so wenig wie in dem Ursulabild, ist das ganz besondere Verdienst Carpaccios. Von den übrigen Bildern interessiert am meisten der Kampf Georgs mit dem Drachen, wo Vittore mit fast komisch wirkender Gewissenhaftigkeit die Scheußlichkeiten des Untieres ausmalt, den Graus seiner Umgebung, die bedeckt ist von den in der Sonne bleichenden Kadavern der unglücklichen Opfer des Lindwurmes. Der hoch zu Roß ansprengende Ritter selbst bietet das Bild einer prächtig geschlossenen Silhouette. Aus der Taufe des heidnischen Königspaares durch den glücklichen Drachentöter macht Carpaccio eine feierliche venezianische Festparade unter reichlicher Verwendung der malerischen orientalischen Kostüme, aus der Einbringung des toten Ungetüms einen theatralischen Festaufzug. Das Gebet Christi am Ölberg — leider schlecht erhalten — ist als interessantes nächtliches Landschaftsstück behandelt. Ein feiner Humor blitzt auf in der Darstellung der Begegnung mit dem Löwen, wo die mutige Standhaftigkeit des hl. Hieronymus in wirkungsvollstem Kontrast gestellt ist zu der erschrockenen Flucht der ihre Kutten zusammenraffenden und mit weiten Sprüngen davoneilenden Klosterbrüder. Der drollige, aufmerksam seinen Herrn beobachtende kleine Spitz auf dem Studio-Bilde würde jedem Hunde-Spezialisten Ehre machen.

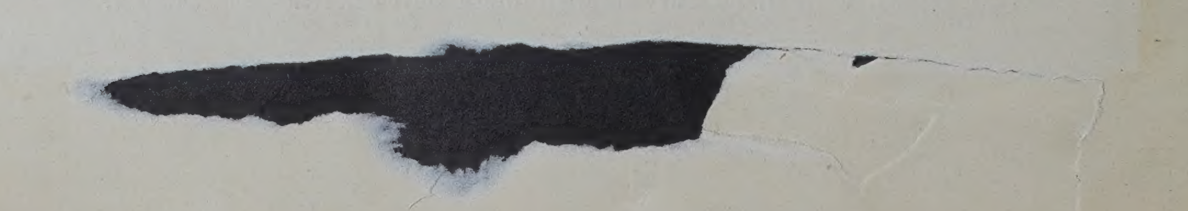
Einen dritten Legendenzyklus, der heute aber in alle Welt verstreut ist, hat Carpaccio ungefähr gleichzeitig für die Scuola degli Albanesi gemalt; es sind sechs Szenen aus dem Marienleben, davon eine, die Verkündigung, das Datum 1504 trägt. In Venedig (Museo Correr) ist nur die „Heimsuchung" geblieben; die „Geburt Mariä" wird in der Galleria Lochis in Bergamo bewahrt, die „Verkündigung" in der Akademie in Wien, „Tempelgang" und „Vermählung" in der Mailänder Brera, der „Tod Mariä" wiederum in der Wiener Akademie-Galerie. Die Bilder sind nicht sehr gut erhalten und in der Ausführung auch nicht in allen Teilen eigenhändig. Bedeutend ansprechender ist ein vierter großer Zyklus, zwischen 1511 und 1520 für die Scuola di San Stefano gemalt und der Legende des Titelheiligen gewidmet. Auch diese Bildreihe ist heute verstreut: Die Diakonenweihe (dat. 1511) befindet sich im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die Disputation bei den Schriftgelehrten (dat. 1514) in der Mailänder Brera, die Predigt des hl. Stephanus im Pariser Louvre, die Steinigung des Heiligen schließlich (dat. 1520) in der Stuttgarter Galerie. Durch seine reichen landschaftlichen Hintergründe und die lebendige Charakterisierung der zahlreich auftretenden, häufig ganz bildnismäßig individualisierten Personen reiht sich dieser Zyklus würdig den beiden älteren erzählenden Darstellungen in S. Orsola und S. Giorgio degli Schiavoni an. In den Florentiner Uffizien wird noch das sehr interessante Bruchstück einer im übrigen verlorengegangenen Kreuzigung Christi von Carpaccio bewahrt, das wohl seiner frühen Zeit angehört (Abb. Tafel 7). Dies Fragment mit der Gruppe der Kiegsknechte und Ältesten der Juden zeichnet sich durch eine besonders energische, kraftvolle Individualisierung der Typen aus; prächtig ist die vordere Rückenfigur rechts in der echt renaissancemäßig empfundenen Standfestigkeit ihrer Haltung.

Wie hoch Vittore als Historienmaler in der Achtung seiner Zeitgenossen stand, erhellt daraus, daß er 1507 gemeinschaftlich mit Giovanni Bellini im Dogenpalast malen durfte und 1508 sogar, auf Bellinis Vorschlag, mit zur Abschätzung der neuen Wandgemälde Giorgiones am Fondaco de'Tedeschi berufen wurde. Er stand in freundschaftlichen Beziehungen zu dem gefeiertsten Maler Venedigs seines Zeitalters, und es ist kein Wunder, daß auch er mit der Zeit immer stärker in den Zauberkreis dieser Sonne geriet. Die in unserer Mappe als Umschlagsbild abgebildete Madonna in Halbfigur mit den Heiligen Magdalena und Hieronymus im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum erinnert so stark an die Art Giovanni Bellinis, speziell an seine berühmte Madonna mit Magdalena und Katharina in der venezianischen Akademie, daß einige Forscher unberechtigterweise dieses Bild sogar Carpaccio abgesprochen und es der Bellini-Schule zugewiesen haben. Das Bild, obwohl unbezeichnet, ist indes zweifelsohne für Vittore in Anspruch zu nehmen, zeigt den Meister allerdings in engster Abhängigkeit von seinem großen Vorbild; die Gestalt der Magdalena mit den über die Brust gekreuzten Armen hat er sogar fast wörtlich von Bellini übernommen. Nur daß er seine Figuren nicht vor eine neutrale Folie stellt, sondern eine reiche Hintergrundlandschaft aufbaut, die alle charakteristischen Carpacciesken Züge aufweist.



Das kirchliche Zeremonienbild lag im allgemeinen der Begabung unseres Meisters viel weniger als das erzählende Genre. Der dozierende Thomas von Aquino in der Stuttgarter Galerie, der heilige Vitale auf recht hölzern geratenem Roß in S. Vitale in Venedig, die thronende Madonna im Dom zu Capodistria, die Bestattung Mariä in der Galerie zu Ferrara, selbst der Christus als Seitenblutspender in Wien sind mehr oder minder gleichgültige Kompositionen, die dem Ruhm Carpaccios kaum ein neues Blatt hinzufügen. Als er aber gegen 1510 den Auftrag erhielt, für die Kirche S. Giobbe, wo damals seit etwa zwanzig Jahren eins der gepriesensten Altarbilder von der Hand des Giovanni Bellini, die thronende Madouna mit sechs Heiligen, stand, ein Altarbild mit der Darbringung Christi im Tempel zu malen, da nahm er, in dem erhöhten Gefühl, in derselben Arena mit dem Fürsten seiner Zunft im Wettkampf zu stehen, alle Kräfte zusammen und schuf ein Werk, das sich selbst neben Giovannis majestätischer Madonna sehen lassen durfte. Heute hängen beide Bilder in der Akademiegalerie; Carpaccios trägt, wie der Ausschnitt auf unserer Tafel 8 erkennen läßt, die Signatur: Victor Carpathius 1510. Unter den repräsentativen Altarbildern Vittores ist dieses seine weitaus bedeutendste Leistung; er hat unter kluger Ausdeutung des Themas das reine Existieren in ein aktives Geschehen umgewandelt und so an Stelle eines bloß repräsentativen Nebeneinander der Figuren eine Historiendarstellung gegeben, womit er sich denn auf sein eigentliches Feld begab. Vor einer Altarnische aus buntem Marmor mit prächtigem Mosaikornament in Goldgrund läßt Vittore sich die Begegnung abspielen; von links tritt Maria hinzu, das Kind im Mantel bergend, geleitet von zwei Jungfrauen, welche Blumen und ein Körbchen mit Tauben tragen; von der anderen Seite schreitet Simeon, ein würdiger Greis in reichem Priesterornat, dessen Mantelschleppe von zwei bärtigen Klerikern getragen wird, mit über die Brust gekreuzten Händen auf die Madonna und das sein Köpfchen ihm hindrehende Kind zu. Auf den reichgetäfelten, zu der Apsis hinaufführenden Stufen hat sich der für die Darstellung der Santa Conversazione in Venedig traditionelle Chor von Musikengeln — hier drei an der Zahl — niedergelassen; den mittleren von ihnen, einen erklärten Liebling des Publikums der Akademiegalerie, bildet Tafel 8 ab. In diesem Lautenspieler hat Carpaccio sich selbst übertroffen. Die Art, wie dieses allerliebste Bürschchen, den Kopf über das Instrument gebeugt, mit übereinandergeschlagenen Beinen, ganz in sein Spiel vertieft dasitzt, ist so gesättigt mit plastischer Vorstellung, kubisch so vollendet ausbalanciert, daß selbst Giovanni Bellini dem nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat. Der letzte Rest quattrocentistisch formaler Befangenheit, der sich in seinen beiden Begleitern rechts und links noch so deutlich ausprägt, ist hier gelöscht. Man wird der Bedeutung dieses Figürchens nicht gerecht, wenn man nur das an sich gewiß entzückende Genremotiv auffaßt; das ganz Neue ist die Entwicklung aus dem Rund heraus, die grundsätzliche Aufgabe der flächenhaften Darstellung, von der mehr oder minder das ganze Quattrocento nicht losgekommen ist. Die Eroberung der dritten Dimension, die Carpaccio in den tiefen Veduten seiner Historienbilder zuerst mit Glück durchführt, ist hier von ihm zum ersten und einzigen Mal konsequent für die Einzelfigur durchgeführt worden. Dabei hat das Motiv nichts Ausgeklügeltes, sondern atmet den ganzen Charme einer rein intuitiven Eingebung.

Freilich verliert diese Tat mit einem Schlage ihren fortschrittlichen Charakter, wenn man bedenkt, daß es sich um das Jahr 1510 handelt, also einen Zeitpunkt, an dem Leonardo und Raffael bereits alle ihre entscheidenden Schlachten geschlagen hatten. Auch blieb es Carpaccio durchaus versagt, diesen freien Geist des Cinquecento, von dem dieser Lautenschläger zeugt, weiter in sich zu entwickeln. Obgleich er Raffael um mindestens drei Jahre überlebt hat, ist er im Grunde seines Herzens Quattrocentist bis zum letzten Atemzuge geblieben. Seine besten Leistungen liegen zwischen 1490 und 1510; seine spätesten beglaubigten Arbeiten, die sich aus dem Zeugnis der Bildinschriften bis 1523 hin verfolgen lassen, sind auch die schwächsten. Und man darf sich in der Tat wundern, daß zu einer Zeit, als Giorgione bereits gestorben und Tizian auf der Höhe seines Ruhmes stand, der schwach gewordene, alternde Meister noch Besteller für seine rückständig gewordene Kunst finden konnte. Das Schicksal, seinen Ruhm überleben zu müssen, hat für Carpaccio, diesen größten Epiker des venezianischen Quattrocento, offenbar nichts von einem tragischen Beigeschmack gehabt.



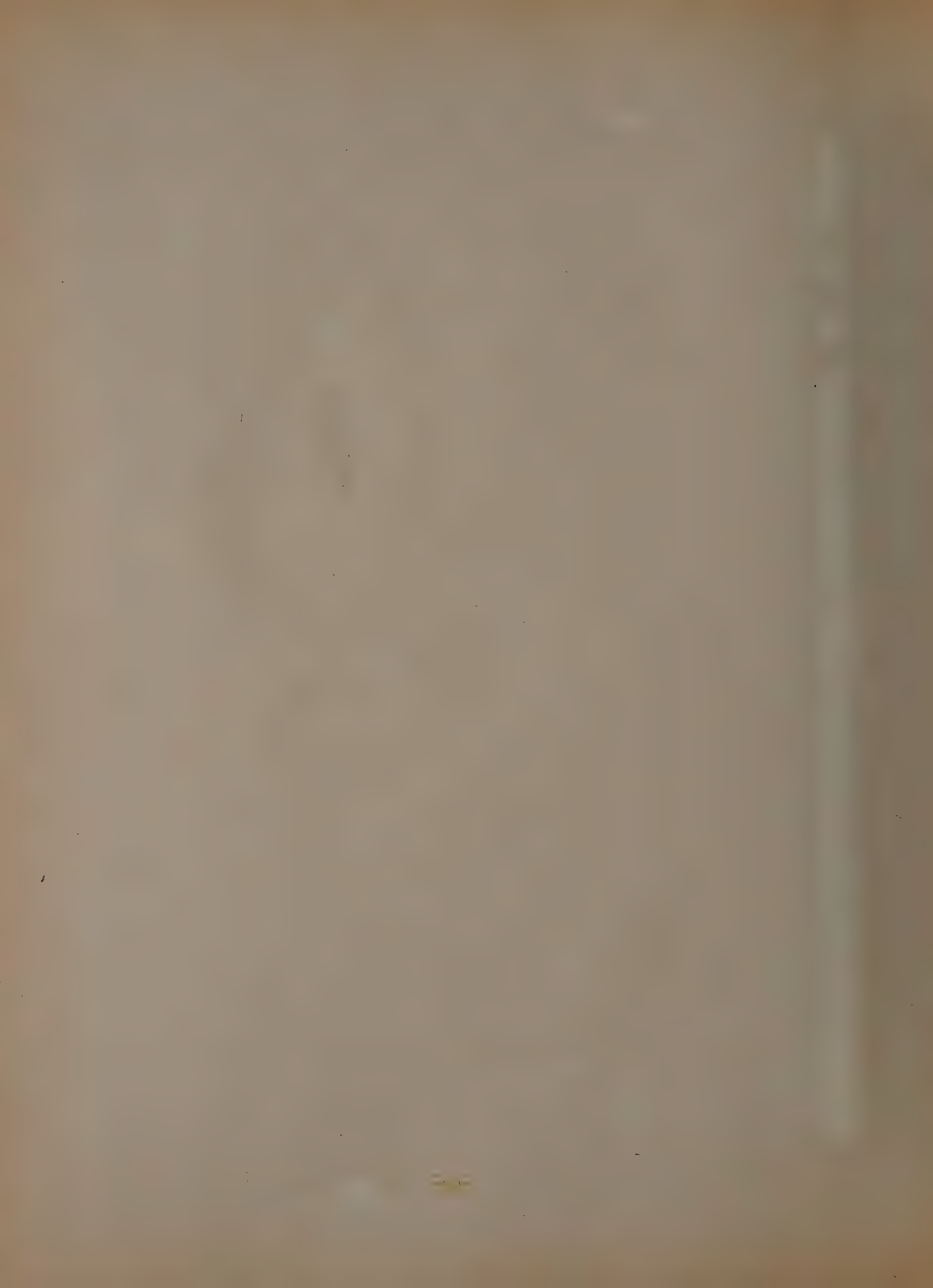




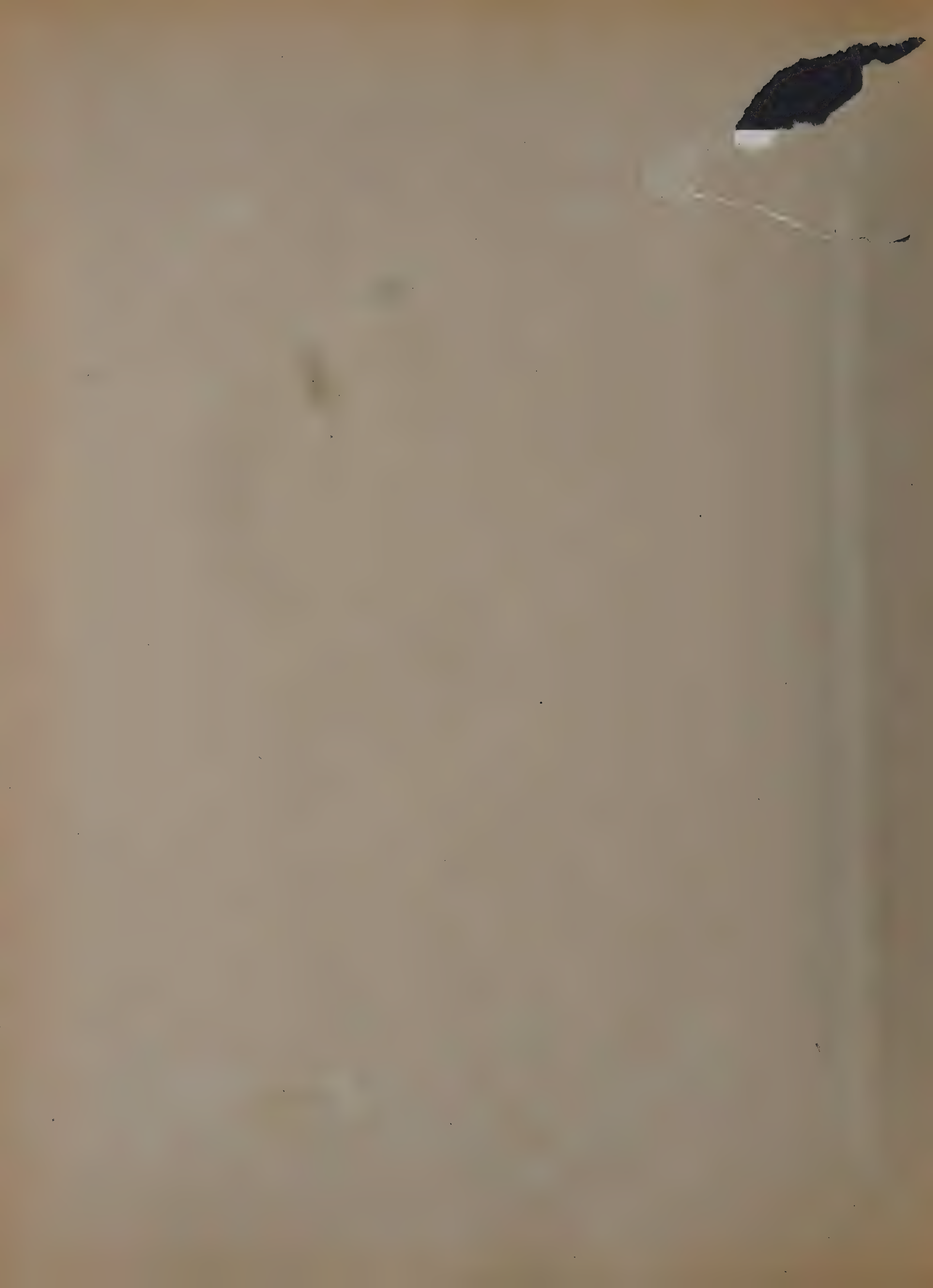








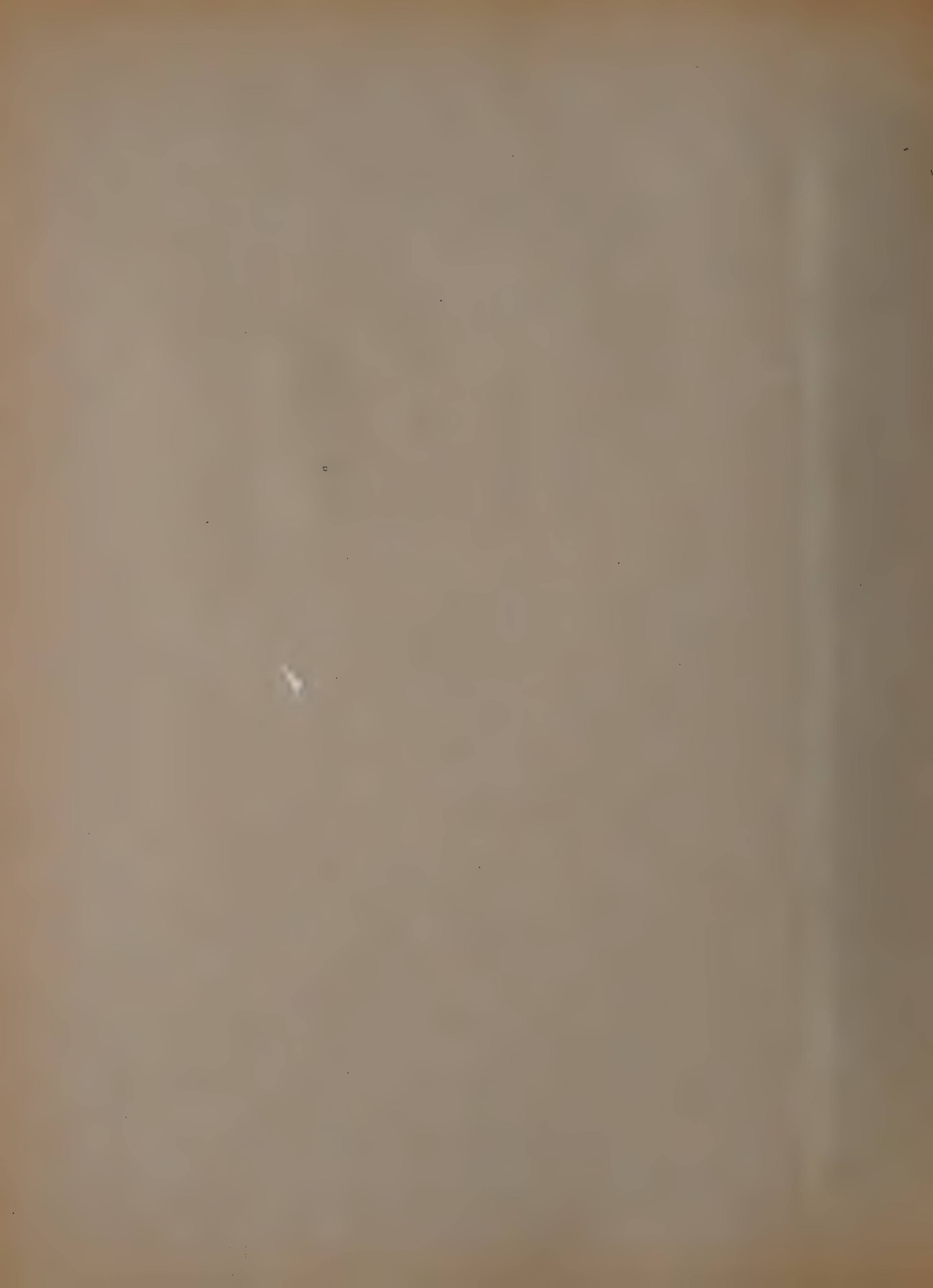

















VICTOR
M·D·X

